Orlando Art

Ters Perspektif
[sanat yazıları]
Oğulcan Yiğit Özdemir

Yayın No - **147**

Yayımlayan: Orlando Art
Kapak Tasarımı: f. Rüzgâr
Editör: Nilgün Emre

orlandodergisi@outlook.com

Mart 2025
İstanbul

Baskı ve Cilt:
Çözüm Baskı Merkezi
Emniyet Evleri Mah.
Güvercin Sok. No.: 7
Kâğıthane, İstanbul

Tüm yayın hakları eser sahibine aittir.

Orlando Art, Nilgün Emre ve f. Rüzgâr yayınıdır.

TERS PERSPEKTİF

[sanat yazıları]

Oğulcan Yiğit Özdemir

Orlando Art

Sunu

Bu yazı dizisine başlamam, bir ön hazırlık aşamasından geçmeden olmadı. *EK Dergi* ve vesaire.org gibi çeşitli mecralarda kalem oynattıktan sonra, bana unlimitedrag.com'un sayfalarını açan, *Art Unlimited* editörü Merve Akar Akgün ile tanıştık. Dizinin ilk yazısını göndermem ile başlayan sürecin devamında iki haftada bir yayınlanacak şekilde metinler üzerine çalışmam konusunda anlaştık.

İlk dört yazının başlıkları başta aşağı yukarı belirliydi. Onların yayınlandığı süreçte kalan dört yazı da zamana yayılmış bir biçimde ortaya çıktı. Makaleler kitapta yer aldığı sırayla çevrimiçi olarak 2022'nin Şubat-Mayıs ayları arasında yayınlandı. Bu şekilde bakıldığında bir köşe yazısı dizisi gibi görünmekle beraber, detaylarına girdiği konuların çetrefil doğası sebebiyle her okunmada farklı bir noktanın dikkati çektiğini düşünüyorum.

Yine de okurlara bu metinlerin, aynı Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nın biçemi üzerine konuşurken yaptığı benzetmede olduğu gibi, sekiz parçaya ayrılmış tek bir solucanın bünyesinden çıktığını temin edebilirim. Her makale, aslında sanat tarihinin yazımıyla ilgili benzer fakat derinden hissedilen bir problemi merkezine alıyor: bir sanat tarihsel dönemi tanımlayan nesnel, kısacası teknik, sosyolojik, ekonomik ve politik süreçler nelerdir; sanat eseri ne ölçüde bu süreçlere indirgenmeden özerk olarak yorumlanabilir? Bu soruyu sormakla umut ettiğim, kanonik yapının biraz daha ayakları yere basacak, süreçleri ve minörlükleri de tanıyan bir biçimde yorumlanmasına kapı aralamak.

Ters Perspektif adını, Panofski'nin meşhur metni "Tersten Perspektif"e atıfla seçmemin sebebi ise sanat tarihinin sanatın tek kaçışlı perspektiften başlayarak pek çok icadını taklit eden biçimlerde yazım metotları kurduğu bilincinden ileri geliyor. Kısacası, tarihe bakışımız da tarih nehrinin akışı içerisinde değişiyor, oynuyor, meşhur tabirle "paradigma kaymaları"na uğruyor. Her icat retrospektif olarak yeni yazım biçimlerine yol açıyor.

Süreçleri görünür kılmaktan beklentim esasında bir dönemin bir diğerini nasıl hazırladığına dair fikir vermek, en azından günümüzdeki buhranlı ve Yeats'in ünlü tabiriyle "merkezin kaydığı" durumda bir nebze olsun soluklanacak şekilde yorumsama kapasitesini genişletmek. Bir yandan da üsluplar arasında kurulan hiyerarşinin değişkenliğine, kalıcı ve özgün eserlerin tarihsel süreçlerle kopmaz bağlarına işaret etmek.

The Clash'ten Joe Strummer'ın ifade ettiği gibi "gelecek yazılmamıştır". Öyle ya, sanatın öyküsü de gelecekteki verimlere ilham kaynağı olacak şekilde yeniden okunabilmeli.

Oğulcan Yiğit Özdemir

Matisse ve Mualla: İki caz mabeyincisi

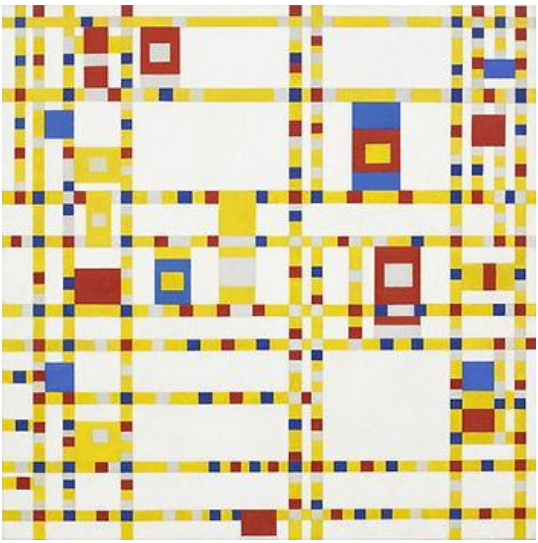
Henri Matisse, *Jazz*, 42x65 cm, şablon baskı, 1947, Tériade, Paris

Sanatların birbiriyle rabıtası söz konusu olduğunda, en ketum davranan müzik olsa gerek. Kandinsky'nin görsel intibalara dönüştürdüğü müzikalite, geometrik formlarla yazdığı senfonilerden çok önce şiirle müzik arasında kurulan ilişkilenmeye bir üçüncüsü yani soyut resmin dili henüz eklenmemişti. Şiir, resim ve müzik üçgeninde dolaşan sanatçıların artışı, sanıyorum ki modern sanat mefhumunun ellerinin karıncalanmasıyla atbaşı giden bir fenomen.

Daha önceleri de müzikli temsiller vardı sanat tarihinde. Ama bu, resmin kendi müziğini kat etmez, bu anlamıyla henüz "temsili" bir ilişkilenmedir buradaki. Kant'ın yücelik mefhumunu plastik sanatlara kılavuz göstermesine denk düşen bir şecerede ressamlar da resmin kendi müzikalitesini, musikili işleyişini konu edeceklerdir sonraları.

Bunlardan biri de *Jazz decoupage*'larıyla Henri Matisse olacaktı. Savaş öncesinde dingin, renkli iç mekânlara ağırlık veren bu Fransız, ikinci savaştan ve Caz Çağı denen 1930'ların sona ermesinden sonra, kestiği renkli kâğıtları çeşitli biçimlerde bitiştirecek ve en sonunda bunları *Jazz* adını

verdiği kitapta, 1947 senesinde toplayacaktı.



Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 127x127 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1942-43, Museum of Modern Art, New York

O sıralarda Mondrian da New York'ta *Broadway Boogie Woogie* adlı eseriyle modern müzikteki değişimlere göz kırpıyordu. Avrupa klasik sanatının dingin sularından caz müziğinin hareketli dünyasına geçmek, aynı zamanda Amerika'nın dinamik hayatını sevmeyi öğrenmek anlamına geliyor. Ağır, insana yük olan bunaltıcı hisler savaşın bitimiyle birlikte ıskartaya çıkarken caz çevreleri pek çok sanatçı için önemli bir dayanak ve ilham potasıydı.

Fikret Mualla'nın da 1950'lere doğru cazcıları resmetmeye, *Bop* kulüplerine takılmaya başladığını görürüz. Bu konuda daha önce, Fikret Mualla'nın caz müziği görme değil "görmeyiş biçimi*",* Avrupalı ressamlardan farkları üzerine bir yazı kaleme almıştım.[1] Bu yazıda ise bir nevi ortaklıklar üzerinde durmaya çalışacağım.

Kolaj, dekupaj, *Jazz*

Aslına bakılırsa kolaj mantığı tüm modern resme, oradan sinemaya ve müziğe aktarılır. Çeşitli öğeler, yüzeyler halinde bir araya getirilirken aralarında korelasyon kuracak aşkın bir unsura ihtiyaç

Fikret Mualla, Caz Orkestrası, İstanbul Modern

duyulmaz. Kolajda akış ve ritim önemlidir. Modernlikle ilgili Baudelaire'in "an" mefhumu üzerinden yaptığı açılım, empresyonistlerin resim sanatında konuyu kenara bırakıp "yekpare bir anın bölünmez akışına" odaklanması gibi unsurlar daha sonra pek çok sanat akımı içerisinde de belirleyici olur.

Caz müziğinin de bu anlamda klasik müzik örüntüsünden ve halk müziğinden ayrıldığı nokta da belki bu. Ritim aksak bir şekilde armoniyi anlara böler, önemli olan ritme bedenen katılmaktır, sadece kognitif manada "duymak" bir kenara bırakılır. Stravinsky'nin Miles Davis'i dinlemeye gitmesine

sebep olan ilginin kaynağında olduğu gibi bu modern Avrupa müziğinde de sıkça karşılaşacağımız bir tem.

Henri Matisse, *Jazz*, 42x65 cm, şablon baskı, 1947, Tériade, Paris

Henri Matisse'in *Jazz* isimli kitabı ise bu konuda inanılmaz bir envanter sunuyor. Kitaptaki resimler genel anlamıyla caz üzerine değil daha ziyade caz müziğinden etkilenerek yapılmış resimler, işler, dekupajlar. Ama resimlerin işleyiş mantığı, caz müziğinde olduğu gibi buluntu, çöp sayılan malzemeleri değerlendirmeye dayanıyor. Baudelaire boşuna modern zamanların kralı olarak çöpçüleri göstermemişti ya? Cazcılar gibi Matisse de ıskartaya çıkartılmış armonileri, biçimleri bir araya getirerek yeni, modern bir anlatı kurmanın peşinde sürükleniyor.

Mualla'ya gelirsek durum biraz daha "farklı". O da Matisse'le benzer bir derdi paylaşıyor ama resminde cazcılar doğrudan konuk bir defa, üstelik de yamyam, vahşi sıfatıyla değil düpedüz müzisyen olarak. Bu başlı başına bir yenilik, öte

yandan ortaklıklar da var. Mualla da Matisse gibi arka plan ve mekânı figürlerden yekpare bir renkle birbirinden ayırıyor. Bu boya, elbette ama adeta kolaj gibi duruyor!

Dolayısıyla iki ressamın da caz müziğinden yalnızca bir enstantane çekip çıkarmak anlamında değil bir anlamıyla resmin kendi iç işleyişi, mekanizması anlamında da etkilendiğini söylemek mümkün.

Fikret Mualla, *Müzisyenler*, 51 x 68 cm Kim bunlar?

Peki bu yakınsamayı kuran biyografik duraklar neler? Matisse *Jazz* serisini hazırladığında 74 yaşında, Mualla ise tablolarını baz alırsak caza resimsel manada kulak kabarttığında henüz 55. Matisse uzun süredir gördüğü kanser tedavisi ve gözlerinin bozulması sebebiyle bir hastanede istirahatta, Mualla ise alkol problemi sebebiyle arada bir Paris'teki akıl hastanelerinde konuk ediliyor. Her halükârda ikisinin resimlerinde de birbirine yakınsayan bir canlılık, coşku, yaşama sevinci, yaşamı sevme isteği gözle görünür biçimde seyirciye doğru geliyor.

Henri Matisse'in herhangi bir profesyonel, akademik resim eğitimi bulunmuyor. Çeşitli atölyelerde çalışmış, mesai harcamış olsa da esasen hukuk tahsili almış. Mualla ise Alman akademilerinden mezun, resim sanatının merdümgiriz meselelerinden haberdar, ustası olarak Vlaminck'i gösteriyor. Her ikisinin de renkle, biçimle bir sorunları var, her ikisi de bir biçimde sanatını meşakkatli sağlık sorunlarıyla beraber sürdürme ihtiyacında. Matisse kaldığı hastanenin kilisesinin duvarlarını resimliyor, Mualla ise kaldığı hastanede bol bol defter dolduruyor ki bunlar yakın zamanda yayımlandı.[2]

Waking Life isimli animasyonda röportaj yapılan kurgusal düşünür şöyle diyordu: "İnsanlar kimi zaman yaşama sevinci azlığından, kimi zaman da yaşama sevinci fazlasından acı çeker". Sanıyorum bu iki ressamın ortak yönü, ikinci gruba mensup olmalarıydı.

[1]: https://www.ekdergi.com/modernler-caz-ve-fikret-mualla/
[2]: *Sainte-Anne Desenleri/Drawings from Saint-Anne*, Amerikan Hastanesi Yayınları, 2015.

Ingres ve neo-klasisizmin politik jestleri

Jean Auguste Dominique Ingres, *Leonardo da Vinci'nin ölümü*, 72x81.5 cm, 1818, tuval üzerine yağlıboya, Paris Güzel Sanatlar Müzesi

Yüksek üslubu aşındıran şey hiçbir zaman politikanın kendisi değil bir karşı-politika ihtimali oldu. Önce romantiklerin araştırdığı, post-romantikler ve empresyonistler tarafından bayrak edilen bu ihtimal, uzunca bir süre, en azından 20. yüzyıla gelinceye değin neo-klasisizmin politik hattına müdahalelerle yetindi. Hiyerarşi, belirtildiği gibidir. Gerçekçiliğini ya da oylumunu otoriteden alır. Yüksek üslup ve neo-klasisizm açısından tarihsel konular her zaman için birincil önemde ve elbette tartışılması güç bir gerçekçilikte ola gelir.

Bütün formalist/biçimci değerlendirmelerin bu politik çizgiyi paranteze almak adına yola çıktığını söylemek, yersiz bir değerlendirme olmaz o halde. Bach'ın kantatlarının bu minvalde barındırdığı simetriyle ön plana çıkartılması güç

olmamıştır. Fakat aynı kantatların matematiğin yordamıyla, bizzat matematiksel bir aşkınlıkta Tanrı fikrini övdüğünü söylemek, eski ve yeni *Ahit*'i alegorilikleştirdiğinden bahsetmek için eserleri bu formel analizin ve seyreltilmiş kompozisyon deşifrelerinin cenderesinden almak gerekir.

Bilinmeyen sanatçı, Duc de Blacas'ın portresi, 19. yy, Tuval üzerine yağlıboya, Fotoğrafçı: Domergue

Tonal dağılım, renk kullanımı, figürlerin hareketleri ve ışığın kompozisyondaki yayılımı ve ressamın referansları, elbette bizi transandantal bir eşitliğin beşiğinde, modernist bir cennette kucaklayabilir, öğretici olabilir. Yine de biz, kazıya devam edelim. Konu edineceğim eser, Jean-Auguste-Dominique Ingres'ın 1818 tarihli *Leonardo da Vinci'nin Ölümü* adlı tablosu.

I. Francis'ten de Blacas'a sanat hamiliği

Eser o sırada Roma ataşesi olan Pierre Louis Jean Casimir de Blacas tarafından sipariş verilir. 1815 senesinde Napolyon tarafından müsadere edilen *Medici Venüsü*'nün İtalya'ya iade edilmesinden sonra, da Vinci'nin ismi ve temsil ettiği değerler üzerinden bir dostluk nişanesi olarak düşünüldüğü de söylenebilir. 12 sene süren ve tüm Avrupa kıtasına yayılan Napolyon savaşları sırasında Fransa'nın Güney Peninsula'daki itibarını toplama hamlesi olduğunu da düşünebiliriz.

Napolyon savaşlarından kısa bir süre sonra, 1820'de o sıralarda Osmanlı toprağı şimdiki Yunanistan'da bulunan *Miloslu Venüs* heykeli de dâhil olmak üzere pek çok tarihi eser ganimet olarak Louvre müzesine taşınmıştı. Bu tabloyla birlikte aydınlanma düşüncesini geliştiren Fransız sanat ve düşün erbabının İtalya'nın 15 ve 16. yüzyılına dönük bir bakış fırlattığı, bu bakışın ürünü olarak Rönesans kavramının 1855 yılında ilk defa bütün bir dönemi tanımlamak üzere Jules Michelet tarafından kullanıldığını hatırlamakta da fayda var.

Tablo, Paris'te I. Francis'in hamiliğinde olduğu sırada Leonardo da Vinci'nin hasta yatağında vefatını konu ediniyor. Bu anlamda İtalya ve Fransa arasında savaş neticesinde çözülen bağları sanat aracılığıyla canlandırma görevi gördüğü söylenebilir. Bunun haricinde, I. Francis'in şahsında Fransa'da 1814'te Bourbon hanedanını yönetime geri getirecek restorasyon için monarşinin faziletlerinden de bolca bahsedildiğini söylemek mümkün.

Bu anlamıyla terör döneminden sonra yıkıcı bir askeri tiranlığa dönüşen Fransız devletinin, Napolyon sürgüne gönderildikten sonra geliştirdiği bir diplomatik hamle anını buluyoruz tabloda. I. Francis, o zamanki hanedanın kültür meselelerinden ve sanatsal dehadan anlayan, dost bildiği da Vinci'nin ölüm döşeğinde bekleyen, daha sonra Rönesans olarak kavramlaştırılacak İtalyan düşününü adeta Fransa'da yaşatan aktör. 1814 ile 1830 seneleri arasındaki restorasyon momentindeyse Paris'i Roma, Atina ve İstanbul'dan müteşekkil Grand Tour'un dışında, kültürün kalbinin attığı

modern bir dünya başkenti haline getirecek olan atılımın müjdesi belki de bu tablo.

Paris bir şenliktir

Ernest Hemingway ve Elizabeth Hadley Richardson arkadaşlarıyla bir kafede, 1920'ler, Paris

Hemingway, I. Dünya Savaşı sonrası Paris'ini anlatırken eser bu başlıkla tercüme edilmiş olmasına rağmen tam olarak şu cümleyi kullanıyordu *Paris is a moveable feast*, mealen; "Paris yanınızda götürebileceğiniz bir şölendir".[1] Orada "gençliğinin belirli bir dönemini geçirenler için" her zaman hayatın geri kalanında taşınan bir şölen.

Politik mültecilerin, avangart sanatçıların ve sürgün entelektüellerin buluşma noktası, kültürel kaynama havzası

olarak Paris'in icadı, modernliği tanımlayan şey olmuştu böylelikle. Düşün ve sanat tarihinin nehri Sen'den akıyordu artık. Devrimle birlikte yükselen korku ve ardından gelen uzun savaş dönemi, sonunda yerini tüm kıtada sendikal hareketlerden liberal haklara uzanan geniş bir yelpazede insan olmayı idealleriyle birlikte tanımlayan yeni bir özgürlüğe bırakıyordu.

1853'teki Kırım Savaşı'na kadar kıtada büyük bir savaş ihtimali uzunca bir süre söz konusu olmayacaktı. III. Napolyon'un kendini Fransız imparatoru ilan etmesi de bu tarihlere rastlar.

Deha ölüm döşeğinde

Adorno'ya göre sanatçı için iki türden ölüm vardır. İlki, pek de trajik olmayan bir biçimde sanatçının, tüm riskleri alması ama yapıtının "eşiği" geçememiş olmasından kaynaklı, biraz da trajikomik bir biçimde geçip gitmesidir. İkincisi ise tam aksi istikamette trajik bir biçimde vuku bulan kalıcılaşmadır. Nazım Hikmet'in Tanburi Cemil Bey'in ölüm saatlerini anlattığı şiirinde olduğu gibi, "Çok kudretli oluyor bir dehanın gurûbu / Ecel, onun yanına sen de el bağlayıp gir / Nefesinle titreyen fanilerden değil bu / Ölmeyen bir san'atkâr ölüm döşeğindedir."

İnsan türü içerisinde, Malraux'nun deyimiyle "ölüme direnen şeyi" yani "sanatı" göklere çıkartanların azizliği, hürriyet duygusuna azmetmedeki irade ve kuvveti her zaman için takdirle karşılanır, bu anlamıyla deha politikanın ve sanat tarihinin de kavramsal teçhizatını, pek tabii, üzerine giyinir. Bu cüppelerden dehanın dolayı görünmez hale gelmemesi için de bir çaba gerekir. Eleştirmenin rolü bu olabilir. Her halükârda, deha insan başarılarının bir kerterizi olarak, hümanist düşüncenin ve sanatların içerisinde özel bir yere sahip.

Bu anlamıyla Ingres'in öznelliğinde I. Francis'in, da Vinci'nin ışığından hükümetinden yoksunluğu ve tuttuğu yas son derece

gerçek. Ancak fakat bu temanın işlendiği tarih aralığı ve mekân, bizi başka düşüncelerle de donata sürükleyebiliyor. İtalyan Rönesansı'nın Fransız Devrimi ve aydınlanma düşüncesi tarafından kavramlaştırılıp temellük edilmesinin, 1803'te başlayan Napolyon savaşlarının bitiminde ve henüz taze devrimin askeri seferlerinden sonra kendisine soy kütüğü arama girişiminde tebarüz etmesi ise, üzerine düşünülmesi gereken bir done olarak sanatın ve siyasetin tarihi içerisinde yerini alıyor.

[1]: Ernest Hemingway, A Moveable Feast, 1964, Scribner's (USA)

Bir garip vecd: Bernini'nin Azize Teresa'sı

Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi (Ecstasy of Saint Teresa), 1647-52 (Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Roma)

İlahi aşk olarak da tasavvur edilen vecd, yoğun dini duygular altında hissedilen *ekstasis* (*ecstasy*) anlamına geliyor. *Stazis*, Latin tıp literatüründe kan dolaşımının bir engele takılarak durması anlamında kullanılıyor.

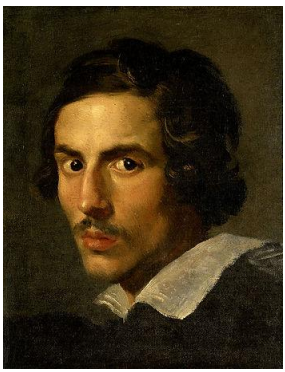
Liturjik manasına dönersek, kişinin kendini alıkoyan dünyevi bariyerlerden, bedensel sınırlardan uzaklaşması, uhrevi varlığa yakınlaşması, kendini bu bariyerlerin "dışına" atması demek ekstasis. Bakalım 16. yüzyılda yaşamış, sonradan azize ilan edilecek rahibe Teresa kendi vecd deneyimini nasıl tarif etmiş:

"Yanımda solda vücuda gelmiş bir melek belirdi… Uzun değildi, kısacaydı ve çok güzeldi (...) ellerinde altından harika bir ok tutuyordu ve demir kargısındaki alev alazlıydı. Bunu birkaç kez kalbime fırlattı ve bu ok, iç organlarımın içine değin girdi. Bu oku geri çekip aldığında, organlarımı da okla beraber aldığını sandım ve içerimde büyük bir Allah sevgisi hissettim."

Ve devam ediyor:

"Acı o kadar büyüktü ki birkaç inleme bırakmama neden oldu (...) Bu fiziksel değil ancak ruhani bir acıydı, gerçi bedenin de bunda payı vardı –önemli bir pay." [1]

Bernini'nin komisyonunu Avrupa kıtasındaki otuz yıl ve seksen yıl savaşlarını aynı anda bitirecek *Westfalya Barışı*'nın (1648) imzalanmasından bir sene önce aldığı *Azize Teresa'nın Vecdi* adlı heykeline ilham veren vaka, işte bu satırlarda gizli.



Gian Lorenzo Bernini, Otoportre, 1623

Tinsel ve tensel

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Cizvit eğitimi almış reform karşıtı Aziz İgnatius tarikatına mensup bir Katolikti. Ayrıca 17. yüzyılın, şöhreti tüm Avrupa kıtasına yayılmış önemli bir heykeltıraşıydı. Bugün o döneme barok adını veriyoruz. Napoli'de heykeltıraş bir babanın oğlu olarak doğan Bernini, çocukluk dehasını sanat alanında gösterdi ve küçük yaşta yeteneğini ispatladı. Doğduğu sırada Habsburg hanedanına bağlı Katolik, reform-karşıtı güçlerle Martin Luther'in başını çektiği reformcu Protestan güçler seksen yıl savaşlarını veriyordu. Onun da, elbette, tarafı belliydi.

Gösterdiği müthiş yetenek ve ruhsal olanla tensel olanın hareketini nakşederek mermere oymakta gösterdiği istidat onu kısa zamanda döneminin heykeltıraşlarından ayırdı. Şöhret ayağına geldiğinde Roma kentinin en şatafatlı villalarının sahibi kardinaller evlerini onun heykelleriyle süslüyorlardı. Bernini yalnızca otuzlu yaşlarındayken Roma'nın en önemli villa ve saray yavrularında eserleri bulunuyordu.

Gerçi, reform hareketi bu gibi dünyevileştirmelere karşıydı. Reformistlere göre papalığın elde ettiği zenginlik ve İsa'nın vaaz ettiği mütevazı yaşamdan alabildiğine uzaklaşmış olmaları, kendini bu gibi harcamalarda da belli ediyordu. Keza eski ve yeni *Ahit*'teki betimlemeleri barındıran bu eserler, sıradan Hıristiyan için artık bir şey ifade etmemek bir kenara adeta dünyevi şatafatın simgeleriyle Hıristiyanlığı kirletiyordu. En azından, kuzeydeki ikonoklastların (put kırıcı) inandığı şey buydu.

Tabii Luther'den daha ileri giden, arkasına daha sonra Fransız Devrimi'nde karşımıza çıkacak *sans-culottes* (bizdeki adıyla "baldırı çıplaklar*"*) takımını alarak prenslere kafa tutan Müntzer'i de düşündüğümüzde 16. yüzyılın sonlarında Avrupa kıtasının pek de öyle dengeli bir siyasi durumunun olmadığını kabul etmek gerekiyor. Keza bu uzun savaşların sonunda, Bernini'nin bugün en ünlü eseri olan *Azize Teresa'nın Vecdi* heykelinin bitiminden dört sene önce egemenlik ve bağımsızlık kavramlarını siyasi literatüre ekleyecek olan

Westfalya Barışı bugünkü Almanya'nın Osnabrück ve Münster kentlerinde imzalanır.

Tam da bu yıllarda, mezhep savaşlarına tutuşmuş Avrupa için tene ve ruha saplanan okların anlamının birbirine girdiğini, en büyük savaşların aslında Hermann Broch'un daha sonraki tabiriyle "uyurgezerliklerin", şapşallıkların sonucunda çıktığını, böylelikle derindeki anlaşmazlıkları en çıplak haliyle ortaya serdiğini söylemek mümkün. Keza Bernini'nin yapıtı, Avilalı Azize Theresa de Jesus'un adını taşırken bu kırsal menkıbeleri taş vasıtasıyla duyumun, seyircilerin tensel katılımlarının bir parçası yapıyordu.

Diego Velázquez, Papa Inocencio X, 1650, Roma

Bir sanat hamisi: Papa Innocent X

Sanat tarihinin en meşhur papası da bu barış sürecinde rol oynayan Papa Innocent X idi. Diego Velazquez'in meşhur tablosuyla ölümsüzleşen ve ardından Francis Bacon'un modern yorumuyla tekrardan gündeme oturan bu papa, aslında Bernini'den hazzetmezdi. Kiliseden Bernini'ye giden bütün siparişleri görev başına gelir gelmez durdurdu.

Buna neyin sebep olduğunu bilemesek de Roma kentinde kendi villasına kondurduğu bir çeşme için komisyonu Lorenzo Bernini'ye verdiğini biliyoruz. O halde bu itibar suikastının Papa'nın şahsından çok Bernini'nin kendinden önceki papayla olan sıkı ilişkisinden kaynaklandığını düşünmemek için pek az sebep var.

Velazquez'e sipariş ettiği 1650 tarihli portre yapıldığı sırada Bernini'nin *Azize Teresa'nın Vecdi* heykelini bitirmesine iki sene var. O sırada *Westfalya Barışı* imzalanmış, Papa Innocent X tarihi başarısını kazanmış. Gerçigörev süresi, beş sene sonraki ani ölümüyle sonlanacak.

Barışı getiren *ekstaz*

Sonraları, çağdaş tarihçiler *Azize Teresa'nın Vecdi*'ne konu olan pasajdaki anlatının heykelin tenselliğiyle beraber düşünüldüğünde cinsel imalar barındırıp barındırmadığını da sordular. Eser ise bu türden soruları neredeyse sessiz bir istihzayla geçiştirmesiyle ünlü. Acaba Azize Teresa'nın anlattığı olay, bir orgazm deneyimi olabilir miydi? Daha da ötesinde bu dini vecdi temsil ederek taşa oyan Bernini'nin eserindeki açık imalarla beraber düşünüldüğünde (ok, Azize Teresa'nın yüz ifadesi, arkada parlayan ve tanrı sevgisini ilan eden bakır plaka), sanatçı bunun farkına dahi varmadan göksel bir duyguyu yere mi indirmişti?

Bugün hâlâ bu eseri duyumsal yükü nedeniyle eleştirenler var. Bu kadar dini bir deneyimin böyle alelade ve dünyevi bir

temsile kavuşmasını reddeden Hıristiyan âlimleri, Bernini'yi elbette topa tutuyorlar.

Her halükarda Bernini'nin eseri tarihin önemli bir dönemecinde o zamana kadar pek de önemsenmeyen bir azizeyi şöhretlendirmekle kalmıyor ruhani, mistik olanla dünyevi ve tene dair olan arasındaki klasik ikiliği yerle bir edecek şekilde onları iç içe geçiriyor. Sadece bu yüzden, eserdeki bu sarmal sebebiyle bile heykelin, yerleştirildiği bütün teçhizatla birlikte bu kadim soruyu bugün bile provokatif bir biçimde sual edindiğini söylemek mümkün.

[1] Howard Hibbard, *Bernini* (NY: Penguin, 1965): 136-37.

Entelektüel portreleri: Manet'nin yazarları

İnsan yüzünün barındırdığı tüm gizemlerle birlikte resmedilmesi oldukça güç bir boyutu olduğunu ilk fark edenler, elbette yalnızca modernler değillerdi. Antik Yunan'dan beri portre (ve elbette büst) sanatı için çeşitli kaideler olduğundan söz etmek mümkün. Karaktere ve mizaca yönelik ilk kıvrımlar ise antik Roma heykeltıraşlığında belirecekti. Genel olarak daha realist olduğunu teslim edebileceğimiz Roma heykeli, Yunan'ın aksine idelerden değil hukuk ve tıp bilgisinin getirdiği dünyevilikten besleniyordu.

Önceleri, aslına bakılacak olursa 19. yüzyılın ortalarına kadar genelde önemli devlet, siyaset ve sanat adamlarının sanat tarihi içerisinde bir "yüz"ü olduğundan bahsedilebilir. Genelde yüzü olmanın ayrıcalığı, ne gibi işlere imza atmış olunursa olsun, iyi veya kötü, bir etik çağrının muhatabı olabilme ayrıcalığıydı. Kısacası sözün naçiz vücudun yaşantıladığı tarih diliminden ötesine sarkmasına imkân veriyor, yüzü olan "beni hatırlayınız" notunu düşme ayrıcalığına sahip oluyordu.

Özel olarak resmedilmeleri nadirattan da olsa "avam"dan kimselerin portrelerinin de resme konu olduğu vaki olmakla birlikte bu eserlerde bulunan hatlar dönemleri içerisinde genelde anonim kaldılar. Yanı sıra 17. yüzyılın ortalarında Fransız ressam Nicolas Poussin gibileri halkta ve günübirlik çalışmasında beliren ideal vücut ve hatları araştırmaya koyulmuştu. Bir çeşit halkçı Platonculuktu bu, denilebilir. Kuşaktan kuşağa değişse ve gelişse de tekrar tekrar beliren yüz ve beden hatlarını soru konusu edinmişti o.

Yüzünde bir yer

O halde edebi sanatların ve yazının, Fransız Devrimi ve matbaa ürünlerinin hızlı ve kamusal dolaşımı da hesaba katıldığında yaygın bir popülariteye sahip olduğu 19. yüzyılda yazarların, şairlerin ve edebiyat eleştirmenlerinin portre sanatına konu edilmelerinin mütevazı da olsa vakti gelmiş bir yenilik olduğundan söz edilebilir. Bu yeniliğin en uç

noktasında, bütün bir edebiyat ekolünü bir araya toplayan grup resimleri olduğu kadar dönemin önemli entelektüel simalarının bireysel portreleriyle sınırlandırılmış örneklerden de bahsedilebilir. Bu yazıda konu edineceğim üç portrenin (Zacharie Astruc, Emile Zola ve Stéphane Mallarmé) ressamı, dönemin devrimci isimlerinden Edouard Manet.

Zacharie Astruc'un portresi, Édouard Manet, 90x116 cm, 1866, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthalle Bremen

Zacharie Astruc (1866)

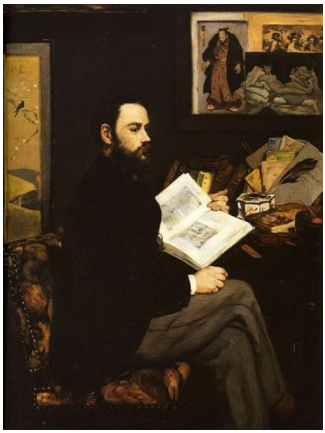
Astruc döneminin etkili ve yeniliklere açık, "ilerici" simalarından, realist ve empresyonist ressam çevrelerinin savunusunu veren bir kalem erbabı, ressam, heykeltıraş ve şair. Aynı zamanda yazdığı makalelerle Fransız resmi üzerinde Japon sanatı etkisinin gelişmesine neden olmuş, Hispanik dillerdeki edebiyata hâkim bir yazar.

1863'te III. Napolyon'un izni ve emriyle açılan *salon des refusés* (reddedilenler salonu) sergisinden iki yıl sonra, 1865'teki reddedilenler sergisinde teşhirde olan Manet'nin ünlü *Olympia* tablosunun isim babası ki girişte dağıtılan broşürde yer alan aynı adlı şiirin de şairi. Hemen bir sene

sonra ise Manet'nin bizzat modeli olarak yüz hatlarını sanat tarihine teslim edecek.

1907 senesindeki vefatına kadar pek çok esere imza atacak ve Fransız sanatının erken modernliğine yön verecek Astruc.

Emile Zola (1868)



Emile Zola'nın portresi, Édouard Manet, 146.5x114 cm,1868, tuval üzerine yağlıboya, Musee d'Orsay

Dönemin Fransa'sının önde gelen aydın ve yazarlarından Zola, yapıtlarında kendi ifadesine göre "kalıtsallığı" yani soyaçekimi ön plana alan bir kurgu mekanizması geliştirmişti. Bu edebi metodolojiye göre yapıtları dokuyan akıma yazın tarihinde "natüralizm" adı verilir. Zola kurgularını üst belirleyen bu yönteme dayanarak toplumdaki ahlaki çözülmeleri de detaylı incelemelere konu ediniyor, sosyal ve irsi koşullanmalar arasındaki dolaşık ilişkileri irdeliyordu.

Evlatlar da babalarının yüzlerini kendi çehrelerinde taşımıyor muydu? Öyleyse, kaderde de bir ortaklık söz konusu olmalıydı. Gerçi bu belirlenim ilişkisinin karmaşıklığıdır tam olarak Zola'nın konusu. Aynı zamanda 1894'teki Dreyfus

yargılamalarının askeri hâkimin antisemit önyargılarının bir ürünü olduğunu ifade etmesiyle kişinin kalıtsal özelliklerinden ötürü suçlanmasının korkunçluğuna dikkat çekiyor, herkesin kendi eylemlerinden sorumlu olduğuna dair hukuki ilkeyi hatırlatıyordu. Bu, kamusal entelektüelin ilk gövde gösterisiydi, denebilir.

Peki ya Zola'nın portresini yapmak? Manet'nin sanatsal anlamda soyaçekimi irdeleyen bir bakışı olduğunu sadece portre çalışmalarına bakarak söylemek zor olsa da yaptığı başka bir portre olan İrlandalı yazar George Moore'un (1879) çizgilerinde bu önseziyi çekimser bir tonda da olsa görmekte zorlanmıyoruz. Zola'nın portresi ise bir 19. yüzyıl aydınının Manet'nin atölyesindeki gerçekçi, genç ve öngörülü bir temsili olarak önümüzde duruyor.

Stéphane Mallarmé (1876)

Stephane Mallarmé'nin portresi, Édouard Manet, 270x360 cm, tuval üzerine yağlıboya, Musee d'Orsay

Edebiyat tarihi yazımında her yazarı, sanatçıyı belli bir akımın temsilcisi olarak sunma eğilimi yaygın olduğuna göre Mallarmé'yi simgeci akımın bir öncüsü olarak görmemizde de

pek bir sakınca yok. Gerçi dil ve yazıyla kurdukları ilişki bakımından simgeciliği bayrak edinen şairlerin şiirselliği tam da dizelerin söküklerinde, kelimelerin kendi gündelik anlamlarına ışık tutmaktan uzağa savrulduğu yerde aradıklarını da söylemek kaydıyla.

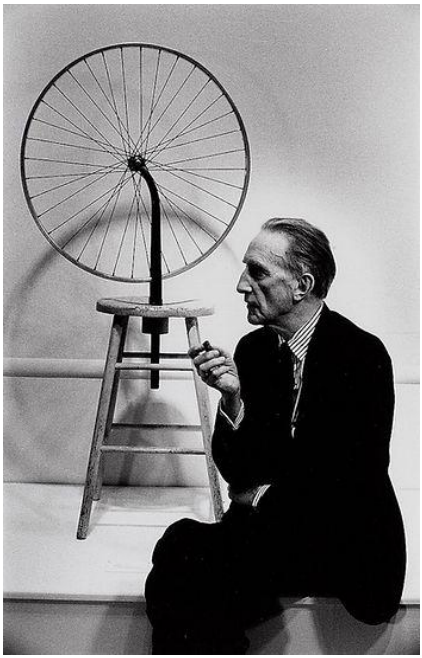
Manet'nin 1876 senesine tarihlenen portresinde akımı şiirleri ve şiirsel söz üzerine düşünceleriyle güçlü bir edebi çevre haline getiren, bir anlamıyla da İngiliz şiirine hâkim olan Romantik etkilerden uzaklaştıran Mallarmé koltuğa kıvrılmış, purosunu tüttürüyor. Yanı sıra sağ eliyle gösterdiği kitaptan ötürü, modern sanat üzerinde Astruc'un İspanya seyahatlerinden sonra etkili olmaya başlamış El Greco'nun, 1609 tarihli şair Felix Paravacino portresini de anıştırıyor. Mallarmé, adeta sanatçıların koruyucusu olan bohem bir Aziz Lukas gibi Zola'nın portresinden de hatırladığımız bir biçimde "metne" işaret ediyor.

Portre, kimlik, aidiyet

Manet'nin portreleri özelinde tartıştığımız "yüz"ler, belki bir anlamda portre sanatının altını çizdiği aidiyet ilişkilerini de; ulusal, yerel, kozmopolit ve her şeyden önemlisi bizzat portre eden vasıtasıyla statü ilişkilerini de görünür kılıyor. Bir entelektüel çevrenin, verimin simaları arasında yer almanın getirdiği çeşitlilik ve sosyal ilişkileri, aynı zamanda dönemin sanat çevrelerindeki tartışma ve sürekliliği de gözler önüne seriyor bu anlamıyla.

Öte yandan Warhol'un bir çeşit yaşam öyküsü niteliğindeki Lou Reed ve John Cale eseri *Songs for Drella* albümünden *Faces and Names* adlı parçada da dendiği gibi "yüzler ve isimler, keşke hepsi birbirinin aynı olsaydı/o zaman kimse kimseleri kıskanmazdı".

Dada'dan önce, Dada'dan sonra



Julian Wasser, Marcel Duchamp, Duchamp Retrospective, Pasadena Art Museum, 1963, 2015

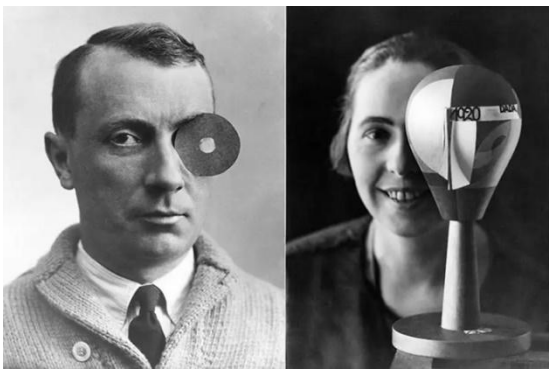
"İlkesel olarak manifestolara karşıyım, aynı genel olarak tüm ilkelere karşı olduğum gibi". Tristan Tzara 1918'de kaleme aldığı *Dada Manifesto*'da işlediği temalara oranla ölçüsüz bir edebi protestoyu, bizzat edebiyatın kucağına işte bu sözcüklerle bırakıyor. Bazen aşırı olan, tam da normla arasına koyduğu bu aşırılık sayesinde bir fark yaratır. Antonin Artaud'dan alıntılarsak, "fark, vahşettir".

"Bir manifesto ortaya çıkarmak için istemelisiniz: ABC Ateşle karşı çıkmalısınız: 1,2,3'e

Küçük abcleri ve büyük abcleri fethetmek ve yaymak için kanatlarınızı bilemeli ve öfkeyle kanat çırpmalısınız, imza atmalı, bağırıp çağırmalı, küfretmeli, düz yazıyı mutlak ve reddedilemez bir kanıt olacak şekilde örgütlemeli, sizden daha öteye gidilemeyeceğini ispatlamalı ve özgünlüğün hayatı andırdığında ısrarcı olmalısınız, aynı alelade bir fahişenin Tanrı'nın varlığını ispatlaması gibi.

(...)

Metinlerden anladığımız kadarıyla Kru zencileri kutsal bir ineğin kuyruğuna der ki, Dada. Küpün ve İtalya'da bir caddede bir annenin adıdır: Dada. Aynı anda hem Rusçada hem de Rumencede hobi için binilen bir at ve bir hemşiredir: Dada." [1]



Hugo Ball & Emmy Hennings

Ball, Tzara, Duchamp: Mâşeri ve atsız

İsviçre'nin Zürih kentinde Hugo Ball ve ortağı Emmy Hennings tarafından 1916 yılından başlayarak yürütülen *Cabaret Voltaire*'de ilk tohumları atılan Dada hareketi, 1920

yılına gelindiğinde artık uluslararası bir fenomendir. Hareket 1920'lerin ortalarına dek aktif kalacak, ardından ihtilaflı bir biçimde sürrealizme evrilecek.

Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren artık birer mit oldukları ortaya çıkan, ilerleme, demokrasi ülküleri ve bu kavramların etrafında dönen Batı uygarlığının güncel siyasetinden sözcüklerin altına sızan kanı pıhtılaşmadan akıtarak yeniden, bu sefer tersinden, belki de okunaksız bir biçimde uygarlık tarihini yazacaklar. Tristan Tzara'nın ifadesiyle "sözcükler bir kamu meselesidir", öyleyse onlar üzerinde tasarrufu bulunanların riyalarını ters yüz etmek gerekir.

Peki bu nasıl olacaktır? Elbette "akıl" ve "rasyonalite" etrafında şekillenen modern uygarlığın düşünme tarzına çomak sokarak. Kısacası, aklı ve deliliği (papazı ve tövbekârı, doktoru ve hastayı, otoriteyi ve halkı) aynı anda üreten bu uygarlığın "saçmalığını" deşifre etmek üzere alaya alarak.
"Sanat öldü, yaşasın sanat". Yani buna yetse yetse yine sanatın ve sanatçıların gücünün yeteceğine inandıklarından.

Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1951 (1913'teki kayıp orijinalden sonraki üçüncü kopya), MoMA, 2022 ARS, New York

Peki ne demek bu lanet "Dada"?

Duchamp'ın *bisiklet tekerleği* açıkçası hiçbir anlama gelmiyordu. Bir şeylere yarayan iki nesneyi (bisiklet tekerleği ve tabure) üçüncü bir nesne (bisiklet çatalı) aracılığıyla birbirine monte etmek, iki nesneyi de yapılış amaçlarından uzaklaştırmak, sözün kısası bir şeye yarayan iki ayrı şeyden hiçbir işe yaramayan tek bir nesne ortaya çıkarmak, gerçekten de uzlaşması zor bir usdışılığı ortaya çıkarmaktan öte bir anlama gelmiyordu.

Dolayısıyla bu retinal bir çalışma değildi, hayır, dolayısıyla bu bir heykel de değildi, gülünç olmayın. Öyleyse bu tam olarak "neydi"? İşte Dada, bu sorudur. Dahası, bu '"çalışma" özelinde konuşursak heykel olması üzere yapılan nesneleri, nicel estetiği alaya almak üzere meydana getirilmiş usdışı bir uslamlama zinciridir, belki de. Müziğin altını oyan müzik, resmin altını oyan resim ve elbette, şiirin altını oyan bir şiir.

Değil mi ki bütün bu sanatların bu vahşette payı var, değil mi ki onlar bu vahşetin aynı anda hem kültür hem de ganimet olarak sorumlusu. Peki ya Dada'dan geriye kalan ne olacaktır, öyleyse? Bütün bu taş ve bez yığınına tekrar bakma arzusu, son bir kez daha. Öyleyse, boksör ve şair Arthur Cravan'ın neden otuzlu yaşlarının başında, tam da Paris'te şöhreti yakalamışken birden bir tekneye atlayıp kayıplara karıştığını sorabilir miyiz? İşte bu soru, Dada değildir. Neden (*reason*) ve akıl (*reason*) aynı kökten geldiğine göre espriyi kaçırmışız demektir.

Gerçekten de bu gerçekler gerçekçilikten çok uzak

Robert Delaunay, Tristan Tzara'nın Portresi, 1923, plaka üzerine yağlıboya, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Tamam, anladık. Zaten okurların da Dada üzerine üç aşağı beş yukarı bir fikri olduğunu tahmin ediyorum. Fakat bütün bu *metaverse* ve NFT dünyasında Dada gerçekten neyi temsil ediyor? Bütün bu sanal göstergeler imparatorluğu tarafından armaların ve krallıkların, orduların ve şerefin, güzelliğin ve arzunun yeniden ve yeniden taksim edildiğini hep beraber seyredebildiğimiz bu usdışı tiyatroya dâhil olma arzumuzun tavan yaptığı bu dünyada ne ifade ediyor?

Belki de soruyu günümüzde tersinden sormakta fayda var; bir zamanlar ussallığı cepkenine atarak yönetenler, bugün nasıl oluyor da bütün usdışılığıyla bu taksimatı sürdürebiliyor? Oysa bir tacı kralın yapan, tebaanın o nesneye gösterdiği hürmettir, diyordu Hegel. İkinci savaş sonrası yeşeren demokrasilerde taç yoktu belki ama bugün de zaten demokrasi yok.

Öyleyse bu saçma, günümüzün geçer akçe rasyonalitesi olduğuna göre kim bilir, belki de Dadaizmin irrasyonelini de tersine çevirmenin vakti geldi de geçiyor.

[1]: *Dada Manifesto*, Tristan Tzara, 1918 (metnin İngilizcesinden çeviri yazara aittir)

Giotto'nun alametleri: Efsane ve gerçek

İtalyan Rönesans'ından *Beş Ünlü Adam* (detay), anonim (Floransa okulu), 65.5 x 21.3 cm, 1490'lar ile 16. yy arası, panel üzerine tempera, Louvre müzesi

Konu sanatın tarihini yazmak olduğunda, Giorgio Vasari'nin adı, bu disiplini, sanatçıların etrafında dönecek şekilde kurumsallaştıran ve kuramsallaştıran kişi olarak geçiyor. Daha sonra, 20. yüzyıla gelindiğinde Sigmund Freud tarafından dehalar üzerine yazılacak satırlar, yine büyük ölçüde

Vasari'nin tanıklığı ve toparladığı anekdot ve belgeleri referans alıyor. Günümüzde çoğu sorgulanan ve gerçekliğine gölge düşmüş bu kayıtlar, aslında 19. yüzyılda Fransız entelektüel Jules Michelet tarafından oluşturulacak Renaissance efsanesi için de birer kalkış noktasıydı.

Batı kültürünü biçimlendiren düşün ve sanat insanlarını anmak istediğimizde, çeper modernleşmeleri için de geçerli olan şeyler, elbette Rönesans ve Aydınlanma ikilisini bu düşünsel mizansenin sacayakları olarak adlandırmak, Orta Çağ'ın kapalı-tümden gelimci düşünme biçiminden uzaklaşmanın emareleri olarak tanımak. Mademki, sanatçı fenomeni ilk olarak Batı dünyasında, bilhassa da Vasari'nin kanıtladığı biçimde Erken Rönesans'ta, Giotto'nun müjdelediği bir şey idi, bunun daha sonra, biraz da dışarıdan tanındığı kültürlerde sanatçı olmanın ne demek olduğu da bu tarihsel yapıya eklemlenerek açıklanabilir.

Elbette ki bu, bilginin mirasçısı olan iktidar yapıları ve siyasi dengelerin çıkarlarına da belirli bir ölçüde hizmet edildiği müddetçe geçerli. Daha önce bir başka yazımda da irdelemeye çalıştığım, çeper, bilhassa da Orta Doğu modernleşmelerinde sanatçının bir çeşit "kötü şans" ile doğduğu tespiti de, önemli ölçüde bu zemine oturuyor. Bunun sebebi, yetenekleri ve şöhretini gerçekleştirmesinin kendi ulusal mecrasının dışındaki, çoğu zaman elindeki verili yapılardan daha hacimli güçlerle de ilişkili olması.

Sanat, imza, tekillik

Elbette her tarih yazımının içerisinde bir parça mit, efsane ve vakalara dair yüceleştirme bulunur. Bunun sebebi bu tarihsel olayların, kendinden önce ve sonra gerçekleşenler şeklinde uyguladığı ayracı vurgulamak, biraz da kaçınılmazlıklarına gölge düşmesine mâni olmak içindir. Kişiliğimizin rüyalar ve kendimize anlattığımız öykülere pek çok sicimle bağlı olması bir yana, elbette tarih yazımının da tamamıyla verilere dayanması için epey bir zorlamak gerektiğini kabul etmek gerek. Neticede veriler değişebildiği, yeni veriler toplanabildiği gibi, onları yorumlama biçimimize dair değer sistemlerinin yerinden oynadığı nadir de olsa vaki.

Yaşam, doğa ve çalışma üzerine düşünsel birikimimiz, bizi sanatımızın neye benzeyeceğine dair belirli bir donanımla baş başa bırakır. Ortaçağ ile Rönesans arasına bir ayrım çizgisi koyuyorsak ve bunu sanat tarihinde Giotto di Bondone ve onun perspektifi ve natüralizmiyle özdeşleştirdiysek, bunun sebebi, İtalyan sanatının Giotto nezdinde aynı zamanda bu başlıklarda yeni bir değer sistemini temsil etmesinden.

Bunların başında sanatçının biricikliği ve onun nişanesi olan imzası fikri geliyor. Batı uygarlığının üzerinde durduğu sacayaklarından biri olan bireysel özgürlük (ve uzantısı olan ifade özgürlüğü) ideali), sanatçının bireyselliği ve imzası fikrinden ayrı düşünülemez. Bu aynı zamanda, sanata sahip olan ve onun üzerine söz üreten kurum ve şahısların kendi bireyselliği için de bir ayna vazifesi görüyordu, elbette. Bu, Giotto'yla simgelenen Erken Rönesans'ın yaşamdan anladığı şey, denilebilir.

Öte yandan, bu elbette deha, ilham ve doğa (sadece bir olgu olarak değil, esinin kaynağı olarak doğa) üzerine de bir değer setiyle beraber düşünülmeli.

Giotto, *Ağıt (İsa'nın yası)*, İsa'nın yaşamından sahneler, 200x185 cm, fresk, 1304-6, Scrovegni Şapeli

Sanatçının doğumu, geleneğin çözülüşü

Floransa Katedrali'nin üzerine bina edildiği Santa Reparata Katedrali'nde 1970'lerde yapılan kazılarda bulunan kemik örneklerinden elde edilen profil, Giotto'nun kimi resimlerinden portrelerle örtüşmesine rağmen bu konuda kesin bir bilgi yok. Elde edilen bilgiler çok kısa, geniş alınlı bir insan portresi çizmekte. Her halükarda kemikler Vasari'nin işaret ettiği yerde çıkmamış. Vasari'nin çizdiği Floransalı dahi çoban çocuğu portresiyle ilgili de pek çok şüphe var. Nüfus sayımı ve sağlık kaydı gibi belgelerin olmadığı bir dönemden bahsettiğimizi düşününce meselenin masal ile karışması akla uygun.

Floransalı ressam Cimabue tarafından yeteneği keşfedildiği söylenen ancak onun atölyesinde eğitim görüp görmediğinden dahi emin olamadığımız bir isimden geriye kimisi ona

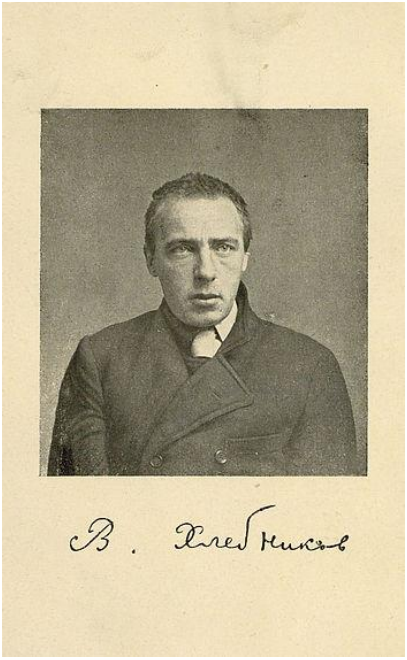
atfedildiği söylenmekle beraber yalnızca eserleri kalıyor. Ona ait olduklarını savlayabileceğimiz eserlerinde kişisel üslubu aracılığıyla kurduğumuz özdeşlikler bize karmaşık olmayan, natüralist ve paleti zengin bir Giotto imgesi bırakıyor.

Böylelikle ilk sanat eleştirmeni ve tarihçisi olan Vasari'nin sanatçının yaratılmasındaki rolünün farkına varmakla beraber döneme şahitlik etmek bakımından üstlendiği siyasi ve entelektüel misyona da tanık oluyoruz. Ortaçağ'ın aşiret usulü yönetilen derebeyliklerinden daha gelişkin ve ileride ulusal yasallığa evrilecek krallıklara doğru genişlemesinde bireyin mobilizasyonu, onu elbette daha özgür ve eşsiz yapacaktı. Giotto'nun getirdiği enginlik, anlatım ve dünyevilik de bunun yansıması.

Dolayısıyla geleneğin sürdürülmesi olarak usta-çırak ilişkilerinden, sanatçı-dehaların bir silsilesi olarak sanat tarihine geçiş yapılıyordu. Bugün bulunduğumuz noktada ise bu fenomen hemen hemen özümsenmiş ve aşılmaya hazır durumda, kimse artık tekil şahısların, çoğu zaman da erkek olduğu hesaba katılırsa bu nebze bir özgünlüğün ifadesi olabileceğine inanmıyor.

Bu anlamda yeniliğin ne yöne doğru gelişeceğini tahmin etmek veya kuramsallaştırabilmekle beraber henüz gerçekleştiğini söylemek zor. E. H. Gombrich'in tabiriyle modernliğin yenilik tutkusundan, üslup ve okullaşmaları sürdüren ve zanaata hâkim bir sanatçı profiline doğru eğim yapıyoruz. Fakat bu henüz eski gelenekçi-halk sanatı çizgisine de uzak, sanatçıdan çok eserin ve ekolün merkezde olduğu bir melez.

Bir zamanlar Moskova'da

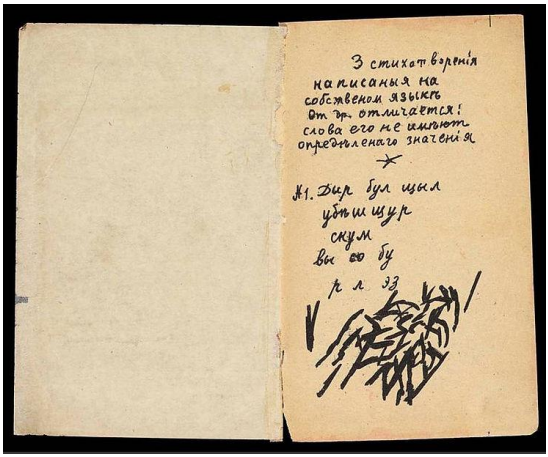


Velimir Khlebnikov, 1916

Bugünlerde otoriter ve savaş yanlısı bağırış çağırışın yankılandığı Moskova'da, Kremlin'in hatırası önünde nükseden imparatorluk iştahının yerine bir zamanlar Saint Petersburg şehrinde öğrenim görmüş bir şair dolaşıyordu. Genç yaşta pek çok ürün vermiş bu mucit, adını Bolşevik devriminin gerçekleşmesinden önce ve sonra dünya edebiyat tarihinin yüksek yerlerine yazdırmış, belki tam da bu yüzden bugünlerde görüş menzilimizin dışarısındaki bir isim. Etkili dil bilimci Roman Jakobson'un "asrın en önemli dünya şairi" diyerek selamladığı, içlerinde Mayakovski'nin de olduğu

çağdaşlarının "şairlerin şairi" diyerek andığı Velimir Khlebnikov'dan bahsediyorum.

Lenin'le benzer tarihlerde Kazan Üniversitesi'nde bulunan, daha sonra tam zamanlı bir yazar olma kararı alarak Saint Petersburg'daki okulunu yarım bırakan Khlebnikov, adını çağdaşları arasında dil ve folklor konusunda geliştirdiği karmaşık kuramlar ve yazdığı şiirlerle duyuruyor. 1912'de David Burliuk, Vladimir Mayakovski ve Vasily Kamensky ile Rus edebiyat zevkinin klişelerine saldırdıkları *Kamu zevkinin suratında bir şaplak*'ı (*A Slap in the Face of Public Taste*) kaleme alıyorlar. Metin yankı uyandırıyor, dönemin Gorki başta olmak üzere pek çok yazarı tarafından şaşkınlık ve beklenti hisleriyle karşılanıyor.



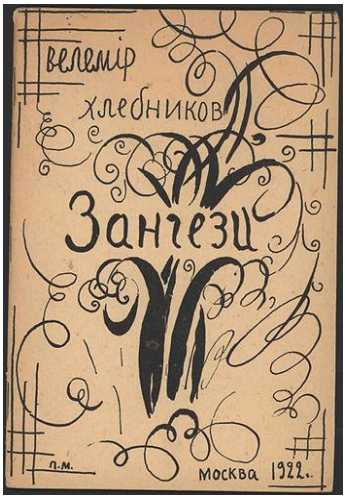
Aleksei Kruchenykh'in *zaum* şiir örneği *Dyr bul shchyl*'ının ilk baskısı, 1913

1912 Aralık'ında Moskova'da yayınlanan manifesto şu sözcüklerle başlıyor:

"Yalnız biz, zamanımızın yüzüyüz. Sanat dünyasında zamanın borusu bizimle ötüyor.
Geçmiş fazla kalabalık. Akademi ve Puşkin hiyerogliflerden daha az anlaşılır.
Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u ve bütün benzerlerini Modernlik gemisinden atın gitsin.
İlk aşkını unutamayan kimse son aşkını da bulamaz." [1]

Günümüzde manifestolara ve "kopuş"lara ne kadar mesafeli durursak duralım tarih nehrinin akışında sıçramalar olmuş olduğunu kabul etmek gerek. Yüzlerce yılı aylar içerisinde yürüyen bir pik, bizi işbu nehrin akışı karşısında şaşkına düşeceğimiz bir debiye sürükleyebilir.

İcat edilmesi gereken bir gelecek



Zangezi, Velimir Khlebnikov, 1922

1885 yılında Hazar Denizi yakınlarında ornitolog bir aileye doğan Khlebnikov, adeta Rimbaud'nun modern şaire iliştirdiği kahinlik görevini olağan en yüksek haddine taşımış. Bugünkü video-billboard ve İnternet gibi icatları önceden muştuluyor, kitapların herkesçe aynı anda okunabileceği dev ekranlar ve bilgiyi ücretsiz olarak sınırsızca yayacak bir radyo vericisi hayal ediyor. Yanı sıra 1917'de büyük bir imparatorluğun devrileceği yönünde tekinsiz bir de kehaneti var.

Kuramsal icatları arasında, Aleksei Kruchenykh'le beraber geliştirdikleri zaum şiiri de yer alıyor. Daha sonra Avrupa kıtasında yapısalcılık tartışmaları içerisinde göreceğimiz argüman ve önermelerin pek çoğu, esasen bu şiir dilinin teorisi içerisinde mevcut. Zaum şairlerine göre, ki 1990'lı yıllara kadar, 1960'larda fluxus hareketine de etkide bulunarak ortaya çıkmayı başaracaklar, dilin farazi ve belirlenemez yapısını ön plana çıkartan, kimi zaman "anlamsız" sayılabilecek fakat

evrensel bir dil geliştirmek elzem. Bu çaba, aynı zamanda bizi dilin de kökenlerine aşina kılacak, insan ile insan arasındaki anlaşmazlıkları ortadan kaldıracak. İspanyol yazar Unamuno'nun da desteklediği meşhur Esperanto çalışmalarından farkı ise bu ereği konuşma pratiğinden, dilin gelişiminden ayrı bir laboratuvar ortamına havale etmemiş olması.

Khlebnikov'u güncel kılan özelliklerden biri, işte tam olarak yalnızca edebiyatında değil, edebiyatında da meyvelerini verdiğini gördüğümüz dilin doğasına dair bu tartışmalarında yatıyor. Şiirini ve kuramlarını beslediği ilgi alanlarından olan Slav mitolojisinin yanı sıra, "kuşların dili", "tanrıların dili" ve "yıldızların dili" olmak üzere birbirlerinden ayrı mıntıkalarda dillerin yapısı üzerine çalıştığı edebi eserleri de var.

Zaum ya da bir diğer adıyla trans-rasyonel şiirin örnekleri, daha sonra sürrealist şiiri de etkisi altına alacak ve oradan Latin Amerika edebiyatına uzanacak.

Kısa bir hayat

1922 senesinde, yani devrim sonrasına yayılan savaş komünizminin bitiminden yaklaşık bir sene sonra, kısa bir İran yolculuğunun ardından Krestsi şehrinde hayata gözlerini yuman şair, arkasında büyük bir nüfuz ve eser toplamı bırakıyor. Zamanın Kralı, üç ciltlik Toplu Eserler'i İngilizce'de bulunmasına rağmen dilimize yalnızca Güneşin Zaptı adlı eş-yazar olduğu bir eser çevrilmiş. Öyleyse şiirlerinden seçtiğim tadımlık bir çeviriyi sunmakta bir sakınca görmüyorum:

Rus', sen donmuş bir öpücükten başka nesin

Rus', sen donmuş bir öpücükten başka nesin!
Geceyarısı yollar mavişir.
Dudaklar mavi bir şimşekte buluşur,
Kenetlenmiş, her ikisi de mavişir.
Kimi zaman geceleri şimşek kıvılcımlanır
İki ağzın birbirine şefkatinden.
Ve mavileşen, mahzun bir şimşek

Hızlıca iki cekete hatlarını çizer,
Ve gece parıldar, zeki ve karanlık.[2]

Dil bilimci Necmiye Alpay'ın deyimiyle "şiir yüzyıllarla düşünür". Şairlerin attığı adımları da böylesi devasa birimlerle ölçmek gerek.

[1]: Ss. 46, Vladimir Markov, Russian Futurism: A History, University of California Press, 1968
[2]: İngilizceden çeviri yazara aittir, https://mypoeticside.com/show-classic-poem-14851

Datça Afroditi'nin öyküsü

Phryne, Areopagus'un önünde teşhir ediliyor, Jean-Leon Gerome, 1861, 80x128 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya

Antik Yunan heykeltıraşlığının İÖ 4. yüzyıldaki klasik dönemine damgasını vurmuş olan Praksiteles, aynı zamanda yaşam öyküsü ve yapıtlarıyla da bir öncü portresi çiziyor. Öyle ki ilk gerçek boyutlu tamamen çıplak kadın heykeli tarihte onun adıyla anılıyor. Yanı sıra elinde yavru Dionysos'u taşıyan *Hermes* heykeliyle de bilinse de Datça Afroditi'nin (o zamanki adıyla *Knidos*) öyküsü her zaman daha çok ilgi çekmiş. Her iki heykelin de ancak Roma döneminde yapılmış kopyaları elimizde olsa da Afrodit heykeline konu olan ve hatlarını bu heykelle ölümsüzleştiren model Phyrne, Praksiteles'in ilişkide olduğu biricik kurtezan.

Phryne'nin öyküsü daha sonraları, 19. yüzyılda yani Avrupa'da Grek heykeltıraşlığına dair ilginin yoğun ve kamu vicdanında onaylandığı bir yüzyılda pek çok resme ve operaya da konu oluyor. Elbette, Praksiteles ve Phryne, sanatçı ve modeli arasındaki ilişkiden çok Phryne'nin iffetsizlik suçlamasıyla mahkeme önüne çıkartılmasıyla beraber cereyan eden savunma daha ziyade ilgi çeken.

Savunmada o dönemin ünlü belagat ustalarından Hypereides bu ünlü fahişenin göğüslerini çırılçıplak soyar ve böylesi bir güzellik karşısında jürinin "vicdan"ına sığınarak zengin kurtezanın bağışlanmasını talep eder. Elbette hikâye Saint-Saens'in komik operasından Jean-Leon Gerome'un meşhur tablosuna dek süslenerek, adeta modernlerin klasikler hakkında ürettiği bir mit, bir klişe formuna sokularak defalarca ve farklı tuşelerle servis edilir.

Datça (Knidos) Afroditi, Praksiteles'in ardından kopya, 4. yy. Mermer, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps

Berre, Attika ve Olimpia: Yuvarlanan Bir Taş

Attika'lı Praksiteles'in klasik dönemin önemli heykeltıraşlarından olmasına rağmen Büyük İskender'in dönemine yetişemediğini biliyoruz. Bu konudaki yegâne kanıt, ünü bütün Atina ve Attika peninsulasına yayılan heykeltıraşın Büyük İskender'in gözünden kaçmayacak netlikteki şöhreti. Dolayısıyla genelde Büyük İskender'in ölümüyle başlatılan Helenistik döneme yetişemiyor.

Kendi dönemi içerisinde ünlenmiş bir diğer önemli heykeltıraş Phidias'tan farkı, bu heykeltıraşa nazaran daha "sivil" bir sanatkârlığın örneğini vermiş olması. Phidias dünyanın yedi harikasından biri olarak bilinen ve şu an yalnızca kopyaları bulunan *Olimpialı Zeus* heykelinin müellifi, yanı sıra Atina'daki Pantheon'a tanrıça Athena'nın biçemini hediye ediyor. Bununla birlikte Praksiteles, sanki sanatsal beğeniyi dünyevi zevklerin bahçesinden ayrı görmüyor, heykellerini Epiküryen bir duyarlıkla, sefahatle yunuyor.

Berre (yun: *Paros*) her iki heykeltıraşın da bulunduğu Attika bölgesi için mermerin madenlerden çıkartıldığı yer. Bu bölgeden çıkartılan mermer, aynı "Marmara mermeri"nin bölgenin adıyla çağrılması gibi "*Paros* mermeri" adıyla anılıyor. Klasik dönemin her iki heykeltıraşına yakın bir bölgedeki madenlerden gelen, pür-ü pak bu mermerin kalitesi düşünüldüğünde klasik dönemin pek çok başyapıtına malzeme olması da kaçınılmaz: *Semadirek Kanatlı Zaferi*, *Medici Venüsü* ve *Miloslu Venüs* bu listeye dâhil. Kısacası Berre madenlerinden gelen taş, Attikalı sanatçıların elinden geçip adını olimpiyatlara da veren Olimpia'daki oyunlar sırasında tanrıların silüetini giyinerek arz-ı endam ediyor.

Hermes ve Dionysos, Praksiteles, İÖ 4. yy, 215 cm, paros mermeri, Olympia Arkeoloji Müzesi, Yunanistan

Bir diğer "sanatçı ve modeli"

Praksiteles üzerine ilk yazan kişi Büyük Plinius ya da tam adıyla komutan, doğa bilimci ve düşünür Gaius Plinius Secundus. Orijinal bir kayıt bulunmasa da Praksiteles'in Phryne'yle olan ilişkisi, çağın ve bölgenin en meşhur sanatçısıyla en ünlü ve zengin kadını arasında gerçekleşmesi olası bir hikâye. Modelliğini yaptığı aşk tanrıçası Afrodit'in heykeli, zor zamanlarda bile döneminde Datçalıların ellerinden çıkartmak istemediği bir şaheser.

Phryne mahkemedeki bu savunmadan sonra ölüm cezasına çarptırılmaz ve beraat ettirilir. Tarihçi Craig Cooper'a göre bu vakanın gerçekleşmiş olduğuna dair herhangi bir kanıt olmasa

da tevatür sanat ve hukuk tarihi açısından önemli bir anekdot işlevi de görür: Kadın bedeninin aynı anda hem sanatçı hem de yasa adamları tarafından ikiye bölünmüşlüğünün bir epitomu.

Toplamda 65 adet basılmıştır. Her biri numaralandırılmıştır.